

(*Estudios catalanes*, 6 [2012], 63-95. ISSN 1667-7919)

## LITERATURA DRAMÁTICA CONTEMPORÁNEA (1950-2000)\*

Gabriel Sansano  
Universidad de Alicante/IIFV  
biel@ua.es

El trabajo quiere ser una visión sintética que describa la evolución de la literatura dramática catalana de la segunda mitad del siglo XX y la primera década del actual, desde los primeros años de la dictadura franquista, en los cuales el teatro en catalán fue prohibido, pasando por el teatro independiente, y los diversos caminos emprendidos durante la etapa democrática o diferentes apuestas del teatro actual, un momento en el cual la escena catalana hace años que es un valor en alza. Se apuntan tanto los autores más consolidados y referentes de la moderna escritura, como los dramaturgos más maduros de las nuevas generaciones actuales. Unos y otros son autores ampliamente representados y traducidos a diversas lenguas.

This article aims to provide a succinct description of the evolution of Catalan theatrical literature of the second half of the 20th century and the first decade of the 21st, starting with the early years of the Franco dictatorship, in which the theater in catalan was banned, continuing with independent theater, the various initiatives takes during the democratic era and the different products of present-day theater, at a time in which the catalan stage has enjoyed an increasing recognition. The best-established and most influential representatives of modern writing, as well as the most mature playwrights of the current generation, are discussed. Both are widely performed and translated into diverse languages.

### 1. Introducción

Intentar esbozar en unas pocas páginas la evolución, no del teatro catalán, sino de la literatura dramática a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, implica asumir muchos riesgos derivados de la necesaria utilización de esquemas de síntesis que, al fin y al cabo, no dejan de ser reduccionistas y simplistas. Pero haciendo de la necesidad virtud, y con la intención de limitar hasta donde nos sea posible la superficialidad que se puede derivar de una voluntad sintetizadora, comenzaremos por recordar algunas cuestiones

---

\* Una primera versión de este trabajo apareció, en catalán, en una edición electrónica, Maria Llobart (dir.); 2008. *Teatre català contemporani. Monografia: Entorn de l'obra de Jordi Galceran*. Alacant: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=30801>]. Agradezco a *Estudios Catalanes* que haya aceptado la publicación de este trabajo, en castellano, ahora nuevamente revisado i puesto al día.

Dado el carácter de síntesis de este trabajo, dirigido a un público no familiarizado con el tema, hemos prescindido del aparato crítico. Remitimos al lector interesado a la bibliografía básica incluida al final del artículo.

básicas relativas al contexto que, creemos, ayudarán al lector a hacerse una idea de los matices que cabe apreciar en nuestra exposición. Se trata de una contextualización, también básica, de los componentes histórico-sociales sobre los que se asienta esta escritura dramática y, por extensión, toda la actividad escénica que aquí nos interesa.

En este trabajo partimos de la voluntad de intentar confrontar y encajar el conjunto de la literatura dramática hecha en los territorios de habla catalana, pero de una manera singular de aquéllos que han generado una dinámica teatral relevante, a saber, las Islas Baleares, el País Valenciano y Cataluña, territorios que se pueden concretar en buena medida en sus capitales, donde se concentra la actividad escénica. Sobre éstos, hay que subrayar tres hechos esenciales que los caracterizarán durante el primer tercio del siglo: el primero, de carácter socioeconómico, es la dinámica diferenciada que se dará en Catalunya, una sociedad industrializada con una concentración demográfica importante en la capital, Barcelona, y con una geografía de carácter agrícola, pero con núcleos industriales dispersos, frente a unas sociedades valenciana y balear de carácter agrícola, con algún núcleo comercial o industrial aislado (en el caso valenciano);

el segundo, de carácter más político-administrativo, el hecho de que Cataluña, a diferencia del País Valenciano y las Islas Baleares, a partir de 1914 y, prácticamente hasta la dictadura del general Franco, dispondrá de una forma u otra de administración autónoma y dinámica que, bajo la óptica de la reforma social, pondrá el acento en la modernización de las infraestructuras de comunicación, de la enseñanza y de la formación laboral y técnica, con una vocación social y claramente europeísta, con una apuesta decidida por la lengua y cultura propias. El País Valenciano y las Islas Baleares continuarán siendo administradas según los intereses del caciquismo político, en términos generales muy conservador e inmovilista;

en tercer lugar, derivado de los dos puntos anteriores y en el marco de aquel apoyo a la lengua y cultura propias y de clara voluntad de conexión con Europa, Cataluña se esforzó en reforzar y modernizar la propia tradición teatral, basada tanto en la consolidación de infraestructuras dramáticas (espacios, autores, directores, actores, etc.), como en la traducción al catalán de la mayor parte de las novedades internacionales que ofrecía la literatura dramática. Por contra, en Mallorca y en Valencia, principales ciudades de sus territorios, se consolidará el prejuicio secular heredado según el cual el teatro culto y moderno se debía hacer (o escribir) en castellano (por ejemplo, las traducciones se vehiculan únicamente en esta lengua), mientras el catalán quedaba

reducido al teatro cómico y de costumbres, sin ningún tipo de ambición escénica. Las excepciones fueron meritorias, pero insignificantes.

Lo que acabamos de exponer es susceptible de ser puntualizado, pero a pesar de ello, *grosso modo*, este esbozo puede ayudar a entender algunas cosas. Así, Cataluña, a partir de 1900, con una clase social que quería ser hegemónica en su país y que denunciaba el caciquismo político español, apostó firmemente por la lengua y por el teatro propios – otra cosa es si se optó por un teatro estéticamente más conservador o más renovador –, en Valencia y en Mallorca las clases dirigentes continuaron siendo claramente sucursalistas de Madrid y defendieron el juego del caciquismo político constituido alrededor de la monarquía, para mantener el *statu quo* provincial. La evolución diferente (económica, social y cultural) se tradujo en situaciones difíciles de comparar: así, mientras que en las Islas o en el País Valenciano el sainete costumbrista (y sus derivaciones) fue “el teatro” (siempre con una connotación de cosa de clases populares y claramente diferenciado del *Teatro* culto (con mayúscula y siempre hecho en castellano), en Cataluña se puede hablar de generaciones sucesivas de dramaturgos, poco más o menos, «nacionales»: Soler y Guimerà; Iglésias, Rusiñol, Gual o Pous i Pagès; Sagarra, Soldevila y Oliver; casi con una infraestructura teatral al mismo nivel y con actrices y actores tan conocidos (y reconocidos) como Lleó Fontova o Emília Baró, Margarida Xirgu o Enric Borràs, entre muchos otros. La escenografía o la incipiente dirección escénica merecerían otra enumeración aparte, en la que no entraremos ahora.

El inicio de la Guerra de España y la posterior revolución, que se alargaron durante tres años (1936-1939), introdujo nuevos matices que se suman a las dinámicas de estos territorios. Así, mientras que la rebelión militar contra la II República española triunfó en las Islas Baleares desde su inicio (julio de 1936), añadido a su carácter insular, se puede decir que la crudeza del conflicto bélico fue muy atenuada (otra cosa fue la represión brutal sobre los sectores demócratas y republicanos); en el País Valenciano y en Cataluña, la Guerra civil no sólo se prolongó durante tres años, sino que, además, fueron los últimos territorios que plantaron cara a los militares golpistas. Así, de un lado, Mallorca prácticamente no conoció la violencia de los enfrentamientos armados y desde el primer momento fue administrada por los militares y civiles sublevados, con lo cual la cultura autóctona de carácter tradicional y costumbrista continuó sobreviviendo como un aspecto más del *tipismo* insular. En Valencia, la represión, las depuraciones y

los destierros fueron crueles y sangrantes, pero el catalán y la cultura valenciana que, igual que en Mallorca, no habían sabido consolidar unas infraestructuras mínimas de modernización, fueron utilizados por las autoridades de la dictadura para mostrar un cierto color local, de talante folclórico, sin permitir en ningún momento que éstos pudieran aspirar a nada más.

El caso de Catalunya, que vivió un grado de represión semejante al del País Valenciano (cuando no mayor) es totalmente diferente. Ésta, después de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1929) –que había suprimido la Mancomunitat de Catalunya creada en el año 1914–, disponía desde el 1932 de un Estatuto de autonomía aprobado por las Cortes republicanas, que le permitía disponer de un gobierno autónomo, conocido como Generalidad de Catalunya, con unas relativamente amplias facultades políticas y administrativas, el cual estuvo activo prácticamente hasta el final de la guerra (1939). Incluso, continuó existiendo de forma simbólica en el exilio y (siendo generosos) hasta el año 1977, cuando Josep Tarradellas, último presidente de la Generalitat en el exilio, regresó a Catalunya, con el reconocimiento tácito de esta condición por parte del gobierno español.

Así, al instaurarse la Dictadura de Franco en toda España, se impuso el decreto del 5 de abril de 1938, firmado en Burgos, según el cual quedaba derogado el Estatuto de Cataluña y la única lengua oficial era el español. En Cataluña la prohibición se impuso de *iure* y de *facto*, mientras que en Mallorca y en Valencia, fue más de *facto* que de *iure* dado que, como hemos dicho, en los años precedentes ninguna de las dos sociedades no había conseguido una mínima infraestructura cultural o de defensa del idioma sólida. La tónica general fue la de autorizar siempre, a instancias de parte y después de ser sometidas a censura previa únicamente las representaciones tradicionales (pastorets, sainetes y comedias costumbristas, alguna pasión, etc.), casi siempre reducidas a espacios subalternos (parroquias, centros asociativos de carácter cristiano, asociaciones festeras, etc.), unos espectáculos que raramente revestían un carácter comercial sino, más bien, de ocio familiar, devoto o de colecta cristiana. Desde el nuevo régimen se quería reducir la expresión teatral a mero *patois* de sectores sociales menestrales, rurales o inocuos socialmente, alejada de cualquier connotación cultural moderna o de carácter relevante que pudiese competir o compararse con la escena castellana.

Esta situación, particularmente en Cataluña, osciló en paralelo a la evolución de la Segunda Guerra Mundial: desde la expansión triunfal de Alemania e Italia (con las que

colaboraba la dictadura franquista), hasta la progresión victoriosa de los aliados, hacia los cuales la dictadura comenzó a hacer gestos para maquillar el carácter antidemocrático del régimen de Franco. No obstante, la actividad teatral habitual y oficial fue únicamente en castellano y, sobretodo, representada por las compañías y obras que venían de Madrid, que respaldaban la difusión de un teatro escapista y alejado de cualquier conexión con la realidad o la situación de la postguerra.

En Cataluña, dado el grado de compromiso de la mayor parte de los intelectuales, escritores, artistas o dirigentes políticos con la II República o con la Generalitat, para muchos el único camino posible fue el del exilio (Francia, México, Argentina, Chile, etc.); éste fue el caso de Carles Soldevila, Xavier Benguerel o Joan Oliver, entre muchísimos otros escritores i artistas. Otros que no se exiliaron, desmoronados moralmente juntamente con la legalidad republicana y catalana, y la defensa de la cultura y de la creatividad que éstas representaban, conocieron una forma de “exilio interior” y se acogieron al silencio y su obra, iniciada en los años anteriores a la rebelión militar, se vio interrumpida y apenas si volvieron a publicar o a representar alguna obra dramática. Millàs-Raurell o Carme Montoriol pueden ser ejemplos muy ilustrativos de este enmudecimiento para la escena (y para la literatura).

Así, en los primeros años del franquismo, con una lengua única obligatoria (que no era la propia), con unas infraestructuras teatrales anuladas o reconvertidas y “depuradas”, cuando no prohibidas o incautadas, con muchos de los profesionales en el exilio, el panorama era desolador. Los profesionales de la escena que quedaron y a los que les era permitido trabajar, debían hacerlo en castellano o renunciar. O simplemente, escribir para el silencio...

## **2. La literatura dramática catalana durante la dictadura franquista**

El mes de Febrero del año 1946, la ONU condenó el régimen de Franco, y éste, en el marco de su autoritarismo, hizo algunas concesiones para proyectar una imagen más amable hacia el exterior y lograr una cierta legitimación internacional. Primero, a través de un convenio de colaboración con los EE UU (1953) y, después, con su admisión en la misma ONU (1956). Es en este proceso de maquillaje de la dictadura donde hay que entender la autorización definitiva de representación comercial de obras en catalán del año 1946 (siempre sometidas a la censura previa), momento en el cual tan sólo Cataluña podía “recuperar” algún dramaturgo de prestigio. Así, gradualmente, las obras de

algunos autores “clásicos” (en general ya desaparecidos), comenzaron a ser autorizadas: Frederic Soler, Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol, etc.

No obstante, la novedad más significativa fue la de Josep Maria Sagarra, el autor más popular en los escenarios catalanes desde el final de los años veinte y durante la década de los treinta, que de nuevo volvió a llenar los teatros con sus obras neorrománticas y en verso. Era un teatro que podía ser considerado como ya “superado”, pero en el cual buena parte del público reencontraba algunos sentimientos de esperanza, un rescoldo de identidad y un idioma que, después de tres años de guerra e inmersos en una posguerra doble, debía de resultar cálido y balsámico. Sagarra, que también intentó algunas aproximaciones a las corrientes teatrales europeas (*La fortuna de Sílvia* 1947, *Galatea* 1948) o que realizó traducciones (que aún no habían estado autorizadas y que por ende no podían ser puestas en escena: Shakespeare, Molière, Pirandello o Goldoni), vio cómo su público rechazaba aquellos experimentos y regresó a su teatro de siempre, al teatro bien hecho y en verso.

En esta línea de la *pièce bien faite* también destacaran otros autores de preguerra como Lluís Elías (*Bala perduda*, 1950, o *Romeu de 5 a 9*, 1957, escrita conjuntamente con Valentí Moragues), i Xavier Regàs (*Camarada Cupido*, 1956, a partir de un cuento del escritor ruso Valentín P. Kataiev), Salvador Bonavia, etc. con piezas dramáticas de carácter jocoso, con las que el público reía y se olvidaba de la aspereza de la vida de cada día. A partir de su intervención en piezas como *Romeu* o *Camarada*, adquirió popularidad un actor controvertido del teatro catalán de estos años, Joan Camprubí, conocido cómicamente como Joan Capri. Éste se especializó en monólogos de carácter cómico de gran aceptación popular. Para este actor, Josep Maria de Sagarra adaptó muy libremente *L'Avare*, de Molière o *El casamiento*, de N. Gogol, bajo los títulos de *El senyor Perramon* (1960) y *El fiscal Requesens* (1963), que Capri convirtió en grandes éxitos de público.

Como ya hemos apuntado, en Mallorca y en las Islas, donde no había ninguna tradición dramática sólida que recuperar, el único teatro en catalán que continuó existiendo fue el costumbrista y popular, con un carácter marginal o episódico, relacionado siempre con el tipismo folclórico, o casi. El “teatro regional”, cultivado por algunas compañías especializadas en este teatro costumbrista que surgieron a final de la década de los años cuarenta, cumplió la función de ofrecer unas comedias de costumbres, con un humor dulce y casero, sin muchas ambiciones. La compañía Artis, con actores tan populares

como los hermanos Cristina y Joan Valls o Xesc Forteza, y autores como Gabriel Cortés o, con un afán de renovación del género representado por Pere Capellà (que utilizaba el pseudónimo de Mingo Revulgo) o Joan Mas, pueden ser un buen ejemplo. Obviamente los nombres y los diversos intentos de renovación no se agotan con esta pequeña muestra.

En Valencia, los dramaturgos de preguerra continuaban, poco más o menos, en la línea de reutilizar una y otra vez los temas y los recursos cómicos de los sainetes y la nómina de autores es extensa. De hecho, este género continuó disponiendo de escenarios más o menos regulares hasta la segunda mitad de la década de los años 50. A pesar de ello, cabe constatar que se dieron algunos intentos de hacer resurgir lo mejor de la vieja comedia de costumbres, ya fuera de la mano de un autor consolidado en los años veinte como Faust Hernández Casajuana, ya fuera con nuevos autores como Martí Domínguez Barberà (*Las Malaenes*, 1947). Unos y otros no tenían otra ambición que distraer, consolar y hacer reír a una sociedad que no les exigía nada más.

Con esta situación comercial y populista, las alternativas teatrales llegaban por diversas vías. Una, de la mano del teatro de aficionados que, con directores inquietos como Esteve Polls, ofrecía espectáculos que, a pesar de la falta de medios y de la base actoral, algunas veces se situaban por encima de la mediocridad resignada de buena parte de la escena comercial. De estas bambalinas no profesionales surgieron, entre otros, actores como Adolfo Marsillach y actrices como Núria Espert que, tan pronto como pudieron, se marcharon a Madrid y se profesionalizaron en la única escena que les permitía hacerlo, en la española, donde hicieron carrera, hasta el punto de contribuir decididamente a la renovación de ésta.

También es cierto que si ellos pudieron iniciar su carrera profesional, en parte fue gracias a otra de las alternativas teatrales de la primera posguerra: el denominado *teatro de cámara y ensayo* o teatros-club. A la sombra del organismo oficial de Teatro Español Universitario (TEU), surgieron estos cenáculos teatrales que, con frecuencia, desarrollaban su labor en el contexto de las actividades de centros u organizaciones católicos. Se trataba de unas funciones, normalmente relacionadas con ambientes juveniles y universitarios, de carácter reducido y esteticista, de espectadores muy limitados, que permitían algunas puestas en escena más arriesgadas e innovadoras, poco más o menos, del teatro que se había producido o se estaba produciendo en Europa. Eran montajes para una única función (o dos o tres a lo sumo), siempre fuera del

circuito comercial y a los cuales podía acceder un público muy restringido. Este teatro no tenía nada que ver con el catalán, pero sí que permitía entrever otras obras más ambiciosas.

No obstante, la vía más innovadora del teatro catalán surgió de los mismos escritores y dramaturgos catalanes: los del llamado exilio “interior” y aquellos otros que, como Joan Oliver, comenzaban a regresar del “exterior”. Así, por ejemplo, Salvador Espriu escribió *Primera història d’Esther* (1948), como homenaje a la lengua y cultura catalanas y, inicialmente, no fue pensada para ser representada. También son los años que inicia su poesía escénica Joan Brossa, empapada de elementos vanguardistas muy diversos (de hecho era un poeta ligado al grupo artístico Dau al Set, junto a los pintores Modest Cuixart, Joan Ponç, Antoni Tàpies, Joan-Josep Tharrats o Juan-Eduardo Cirlot). O Manuel de Pedrolo, que se introducirá en el teatro a caballo del existencialismo y el absurdo.

Al iniciarse la década de 1950, se puede decir que se había llegado a una aparente normalidad, desde el punto de vista de que se podían publicar y representar obras de teatro en catalán, como se puede deducir de cuanto hemos expuesto. Aunque cabe subrayar que la Dictadura aún no permitía la publicación de traducciones al catalán y, además, la censura previa a la publicación o estreno de las obras continuaba siendo preceptiva. Por eso mismo algunos de estos dramaturgos, al no poder reflejar la realidad en sus textos, siguieron más o menos un modelo parecido al de Jean Anouilh (*Antigone*, 1944) y hicieron uso de la mitología clásica o de los temas extraídos del Antiguo Testamento para hablar del presente bajo la máscara de la cultura antigua. Esto mismo es lo que había hecho Espriu con *Primera història d’Esther*, en la cual utilizaba la historia de la reina Esther y la persecución de los judíos (Esther, 1-8), como metáfora o parábola de la situación de Cataluña y de la cultura catalana. O como ya había hecho nada más acabar la Guerra Civil, con *Antígona* (1939) o anteriormente con *Fedra* (1937), que había adaptado al catalán a partir del texto del mismo título de Llorenç Villalonga, y que Espriu editaría el año 1955, junto con *Antígona*.

Todo este teatro, como el de Joan Brossa o el de Manuel de Pedrolo, era un teatro “escrito”, de lectura privada y que no tenía posibilidad alguna de ser puesto en escena: ya fuera por la censura, después por la falta de “empresarios” y de espacios, y finalmente, quizá por la falta de un público preparado para descodificar unas obras que adoptaban estéticas y lenguajes innovadores y que, al mismo tiempo, necesariamente



debían utilizar un lenguaje estético muy metafórico y simbólico para intentar salvar la censura.

### 3. Hacia la modernización del teatro

En el contexto de los grupos de cámara y ensayo, pero alejado totalmente del TEU y como culminación de otras iniciativas más o menos subterráneas o casi clandestinas de la cultura catalana, en el año 1955 se creó la Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB). Esta sociedad no fue un grupo más *de cámara*, sino que durante su breve existencia supo catalizar buena parte de los anhelos de recuperar una línea de teatro catalán moderno, y rápidamente congregó a su entorno buena parte del gremio que se esforzaba por dar forma y hacer visible este nuevo teatro. Cantera de actores, de actrices, de escenógrafos, de directores, de dramaturgos, la ADB apostó únicamente por el teatro en catalán y puso en escena, algunas de las obras que permanecían en los cajones de los escritores o que tan solo habían llegado al formato de texto impreso, pero no a los escenarios. Así estrenó *Primera història d'Esther* (Febrero 1957), *Cruma*, de Manuel de Pedrolo (Julio); *Parasceve*, del mallorquín Blai Bonet (Octubre); *El cocktail dels acusats*, de Carles Soldevila (Febrero 1958); *Antígona*, de S. Espriu (Marzo); *La fortuna de Sílvia*, de Josep Maria de Sagarra (Abril); *Ball robat*, de Joan Oliver (Junio); *Homes i No*, de M. de Pedrolo (Diciembre); *Tu i l'hipòcrita*, de Maria Aurèlia Capmany (Enero 1959); *L'hostal de l'amor*, de Ferran Soldevila (Mayo 1960); *Els condemnats*, de Baltasar Porcel (Abril 1961); *Or i sal*, de Joan Brossa (Mayo 1961), o *Calpúrnia*, de Alfred Badia (Febrero 1962).

Sus montajes para una o dos representaciones, con alguna función extra en otras ciudades catalanas –también en función única– acogieron textos “clásicos” de Joan Maragall, Josep Carner, J. Millàs-Raurell, Santiago Rusiñol, Emili Vilanova o Francesc Camprodon, entre otros. Así, por una parte, la ADB ponía en relación tres generaciones diferentes de autores (los de preguerra, los surgidos para la escena durante la primera posguerra y los más jóvenes, que apenas se iniciaban hacia 1960; por la otra, repasaba (y reivindicaba) el *repertorio* catalán incluyendo algún clásico vivo como Carner, poeta de referencia obligada que era una de las voces en el exilio. Una cosa y otra conferían a la ADB un cierto aire de «teatro nacional» que puede ser considerada ridícula o hiperbólica, pero vistos los medios tan limitados con que contaba, la batalla titánica librada con la censura y la capacidad demiúrgica y galvanizadora que adquirió, no se

puede negar que la ADB marcó en la escena catalana un antes y un después. Sobre todo si comparamos lo que era el *repertorio* antes de la ADB, y lo que fue después.

Además, este esfuerzo modernizador del teatro catalán quedaba subrayado –una vez vencidas las reservas de censura– por la incorporación de clásicos universales: Shakespeare y Goldoni, Molière y Labiche, pero también Chéjov y Shaw, Paul Claudel y Jean Giraudoux, Jean Anouilh y Eugène Ionesco. A partir de 1959, esta apuesta por la introducción de textos extranjeros se vio reforzada por la aparición de la colección teatral «Quaderns de teatre» de la ADB, que incluyó también piezas de Tennessee Williams, Saunders Lewis, Friedrich Dürrenmatt y los ya mencionados Anouilh, Ionesco o Chéjov.

La ADB fue prohibida por la dictadura franquista el año 1963, en el momento en que todo estaba previsto para estrenar *L'òpera dels tres rals*, de Bertolt Brecht (Noviembre), que habría sido la primera puesta en escena de un texto de Brecht en todo el estado español. Pero a pesar de su prohibición y disolución por orden gubernativa, la entidad había sabido mostrar todo un colorido abanico de las posibilidades que ofrecía el teatro moderno y la nueva literatura dramática catalana, en definitiva, el potencial del teatro catalán. Ya sea porque la ADB se convirtió una cantera de donde surgieron los protagonistas de algunas de las iniciativas teatrales posteriores, ya sea por su capacidad de integrar autores y estéticas diferentes, ésta fue mucho más que una de las tantas agrupaciones de cámara y ensayo o un simple teatro club de la época. Fue sobre todo una apuesta por la escena y la lengua catalanas.

Como hemos podido comprobar, del ámbito balear se habían añadido el poeta Blai Bonet y el prosista Baltasar Porcel, que habían intentado una renovación del teatro insular partiendo del existencialismo. El primero, desde Barcelona, con *Parasceve* (1957), que ya hemos mencionado y que es la única obra teatral suya publicada, y el segundo, con más insistencia, con *Els condemnats* (1958), estrenada en Valencia y en Barcelona (1960 y 1961), o *La simbomba fosca* (1961) o *Èxode* (1962), entre otros. Ni uno ni otro encontraron una acogida suficiente fuera de Barcelona. Ni en Mallorca ni en Valencia hallaron un público receptivo, y la renovación de la escena balear quedó varada antes de comenzar. En una línea semejante hay que considerar la obra dramática de Llorenç Villalonga, incluyendo sus *disbarats* (disparates), Llorenç Moyà o Jaume Vidal Alcover, aunque todos ellos merecerían un comentario extenso al margen.

En Valencia, en estos años de final de la década de los cincuenta también se produjo algún intento aislado, unas veces de la mano del Teatro-estudio de Lo Rat Penat, otros de forma más dispersa. Así, Francesc de P. Burguera había traducido y estrenado en Sueca, su pueblo natal, *La Bona Nova a Maria*, de Paul Claudel (1952), y escribió *L'home de l'aigua* (1958); Rafael Villar, editó *Vençut per la ironia* (1959), o Martí Domínguez, a partir de un pasaje bíblico, había estrenado y publicado, *No n'eren 10?* (1960). Se trata de media docena de iniciativas u obras dramáticas que intentaban dignificar y renovar la escena valenciana y que, igual que las obras de Bonet y Porcel, tampoco encontraron un clima muy receptivo, con la diferencia de que los títulos valencianos no llegaron a ser estrenados en Barcelona.

En esta ciudad, a partir del año 1960, la otra entidad de referencia fue la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), fundada por Maria Aurèlia Capmany y Ricard Salvat, que ya habían participado en la ADB, de la que se habían escindido por discrepancias “estéticas” y de orientación. Concebida como un centro de formación escénica alternativo a las escuelas oficiales, totalmente obsoletas (Instituto del Teatro o Escuelas Superiores de Arte Dramático), Salvat —que se había formado teatralmente en Alemania— apostó decididamente por las nuevas corrientes europeas y, sobretudo, por los modelos brechtianos y de Piscator, de los cuales fue un gran divulgador en todo el estado español. Además, la EADAG combinaba la formación con el montaje de obras, hasta el punto de que, en poco tiempo, pudo disponer de un grupo escénico propio, creado en el marco de los de *cámara y ensayo*. Realizó montajes de textos de Manuel de Pedrolo, Joan Brossa, de los mismos Salvat y Capmany y, sobretudo, de Salvador Espriu, no tanto a partir de sus títulos dramáticos, como de *collages* de textos del resto de su obra literaria. Así, si bien el año 1962 había estrenado *Primera història d'Esther*, dos años antes había realizado un montaje a partir de la obra poética *La pell de brau*, del mismo Espriu, a la que continuaron *Gent de Sinera* y *Antígona* (1963), y, sobretudo, *Ronda de mort a Sinera* (1965), que se convirtió en un espectáculo de referencia por su estética épica y que proyectó la obra de Salvador Espriu en el conjunto del estado español y en media Europa. La EADAG tampoco se olvidó los autores europeos y representó Ionesco, *La cantant calba* (1963), Brecht, *La bona persona de Sezuan* (1966) o Sartre, *Les mosques* (1968). Al fin y al cabo contribuyó decididamente a la renovación teórica y práctica del teatro y a su modernización. Y sobre todo a hacer un teatro “más comprometido y militante” en el contexto social y político del momento, con una

proyección internacional casi desconocida hasta aquel momento entre los grupos de teatro.

Por esta escuela pasaron muchos de los actores, actrices, dramaturgos, escenógrafos o directores que después serían los protagonistas del teatro independiente e impulsores de nuevos grupos teatrales, casi ya al margen de los grupos universitarios y de cámara y ensayo, teatros estudio o teatros club. De una manera u otra, con rupturas y crisis diversas, la EADAG continuó bajo la dirección de Ricard Salvat, hasta su desaparición definitiva a finales de los años setenta.

#### **4. La nueva literatura dramática y el teatro independiente**

En paralelo a la actividad de la ADB y la EADAG, y dos años después de la muerte de Josep Maria de Sagarra (1961), se creó un premio para textos teatrales con el nombre de éste, para descubrir nuevos autores dramáticos. El certamen adquirió rápidamente relevancia porque dio a conocer algunos de los que después serían los nombres de referencia de la literatura dramática, aún en activo en nuestros días. Así, el año de su creación, el 1963, el premio fue otorgado a Josep Maria Benet i Jornet, por *Una vella, coneguda olor*, que iniciaba una línea realista en sintonía con el camino seguido por Buero Vallejo. Después el premio fue otorgado a Jaume Melendres, por *Defensa india de rei* (1966), a Alexandre Ballester, por *Dins un gruix de vellut* (1967), o a Jordi Teixidor, por *El retaule del flautista* (1968). Pero a pesar de la lenta aparición de este grupo generacional, más algunos otros que surgirían de otros premios teatrales, como Ramon Gomis o Xavier Romeu, unos y otros pronto comprobaron, con una cierta frustración, cómo su teatro pasaba a un segundo plano ante el brío que habían empezado a adquirir los nuevos grupos teatrales.

##### **4.1 Hacia el teatro coral**

De hecho, al mismo tiempo que se creó la ADB y en los años sucesivos, se constituyeron muchos otros grupos de *cámara y ensayo* que –cada vez más distanciados del oficial Teatro Español Universitario (TEU)–, gradualmente iban explorando las posibilidades del nuevo teatro, los nuevos lenguajes, y adquiriendo una entidad propia, hasta el punto que algunos a partir de los sesenta comenzaron a autoproclamarse como «experimentales». En lo concerniente al nuestro ámbito de estudio, algunos de estos grupos fueron Palestra (creado en Sabadell el año 1943), La Cazuela (Alcoi 1955), Pequeño Teatro de Barcelona (1957), Proscenius (Gerona 1961), Teatro de Cámara de

Valencia (1962), Teatre Experimental Català (Barcelona 1962), La Gàbia (Vic 1963), Bambalinas (Barcelona 1963), Art Viu (Manresa 1964), Gogo TEI (Barcelona 1964), La Carátula (Elx 1964), Grupo Experimental Cátaró (Barcelona 1965), Grup de Teatre Independent del CICF (Barcelona 1966), etc.

Dejando de lado la evolución posterior de estos grupos (desapariciones, colaboraciones, fusiones y reconversiones, abandonos), si hacemos un repaso muy somero de conjunto, observaremos que realmente muy pocos de estos grupos habían asumido entre sus objetivos la recuperación y modernización de la propia tradición teatral catalana. Para la mayor parte de ellos el tema era irrelevante o ni se lo llegaban a plantear, quedando supeditados a la inercia del teatro español o al que les llegaba desde el extranjero, pero en castellano. Otros no se enfrentaban con este problema porque nacían adscritos a la búsqueda sobre formas de teatralidad muy específicas que prescindían de la palabra, como el mimo, en la línea de Marcel Marceau o Jacques Lecoq. Este fu el caso de Els Joglars (Barcelona 1962) o, años más tarde, de las compañías El Tricicle o Vol-ras.

De todos cuantos he mencionado, tan sólo Teatre Experimental Català, Art Viu o Grup de Teatre Independent del CICF mostraron una apuesta decidida por el camino iniciado por la ADB, que fue profundizado y modernizado por la EADAG, donde muchos de estos jóvenes actores y actrices, directores, se habían formado y del cual eran deudores. Eso no impedía que los otros grupos, en general, pudiesen incluir algún texto catalán entre sus montajes, ya fuera de un clásico o de un autor contemporáneo. Pero estos montajes eran la excepción, no lo habitual en su funcionamiento.

Obviamente, todos estos grupos nacían y funcionaban al margen del circuito de espacios convencionales del teatro oficial y comercial. No había empresarios, no existía primer actor o primera actriz, no había “lista de la compañía”, no disponían de ni un edificio teatral con butacas y un escenario a la italiana, ni tenían ninguna intención de conseguirlo. No sólo deseaban *européizar* la escena con textos nuevos, sino que también pretendían cambiar la misma manera de entender el teatro y de *hacer* teatro y, sobretudo, de *vivir* el teatro. Tanto o más que representar Plauto o Ionesco, Shakespeare o Chéjov, Dürrematt o Pedroló, lo que adquiría un peso cada vez más grande era la puesta en escena, en perjuicio del texto entendido en un sentido tradicional o “literario”. En este punto las diversas teorías filosóficas, estéticas o teatrales que recorrían todo Europa y el mundo occidental (existencialismo, absurdo, realismo, Piscator, Meyerhold, Stanislavsky, Brecht, expresión corporal, happening...), empaparon el argumentario básico de muchos de estos grupos, llamados experimentales o de vanguardia para

marcar distancias frente a los simplemente amateurs o de los de *cámara y ensayo* convencionales o “oficiales”. En esta coyuntura de poner en valor el trabajo del actor, de la actriz, del escenógrafo, del cuerpo o del gesto frente a la palabra, del conjunto del grupo en oposición a la *tiranía* del texto literario o dramático del autor, el concepto de creación colectiva, coral, se asentó con fuerza y la figura del director, en tanto que “intérprete máximo y director de orquesta”, creador último, salió reforzada y elevada a los altares del oficio teatral.

En esta coyuntura los autores dramáticos se encontraron con que, sin darse cuenta alguien les había quitado la silla. Por una parte, resultaba difícil que sus obras pudieran acceder a la escena comercial, porque trataban temas y adoptaban puntos de vista que los empresarios y el público que acudía, no aceptaban; por otra, algunos de estos dramaturgos, sin ninguna relación concreta con un grupo concreto, vieron que su teatro quedaba condenado en el cajón o al formato de “libro”, sin garantía alguna de llegar al escenario o, en el “mejor” de los casos, sería la idea inicial, la situación o punto de partida de un montaje a partir del cual el grupo, el director, lo haría crecer en cualquier dirección, hasta el punto que en el momento del estreno, del texto quizá tan solo quedaría su tema y alguno de los personajes; finalmente, otros autores, vinculados como actores o como miembros de cualquier grupo, verán también diluirse su obra al haber de ejercer de dramaturgistas remendando y encadenando y encajando textos de otro con el fin de “alzar” una nueva visión, lectura, etc. sobre temas concretos que las urgencias del momento exigían al servicio de la “creación colectiva” y de la «concepción» del director, y dejando de lado la propia obra, punto de vista o creación individual.

#### 4.2 El teatro independiente

En la segunda mitad de la década de los sesenta el concepto de experimental (o incluso de vanguardia) comenzó a convivir o a ser substituido por el de independiente, que ya llevaba implícito el anterior, pero que ahora adquiría, además, una declaración de principios, de rechazo del sistema teatral comercial y tradicional, y también de situarse frente al régimen franquista. El concepto de independiente, en principio implicaba la catalización de todo un conjunto de conceptos que algunos grupos de *cámara y ensayo* o experimentales habían ido introduciendo en la escena en los cinco o diez años precedentes. No obstante, posiblemente los elementos que fueron específicamente detonantes de esta parcialmente nueva actitud en toda la península ibérica fueron la

difusión de las teorías de Jerzy Grotowski (su teatro-laboratorio y teatro pobre), la etapa europea de la compañía norteamericana Living Theatre y la difusión del *happening* y, a distancia, la introducción de Antonin Artaud y su concepto de teatro de la crueldad. Todo ello, sumado, evidentemente, al absurdo, a conceptos como el teatro épico, teatro-documento (Peter Weiss), teatro pobre, compromiso social, etc. más las condiciones de miseria teatral y estancamiento de la escena bajo la dictadura, es lo que provocaron los diferentes intentos de renovación absoluta del hecho teatral. El teatro independiente fue una declaración de principios estéticos e ideológicos que encontró en los tres o cuatro elementos mencionados la piedra de toque de todos los otros.

Si ahora intentásemos hacer una *traducción* o traslación de éstas corrientes teatrales a planteamientos concretos en el seno del teatro independiente, podríamos observar que entre los conceptos más comunes y recurrentes sobre los cuales se articuló esta manera de *vivir* y de *hacer* teatro, podemos subrayar los siguientes:

1. El teatro independiente no es un paso previo o intermedio hasta llegar a los teatros oficiales y convencionales, tal como lo había sido para la mayor parte de los grupos universitarios o de *cámara y ensayo*. Es una finalidad en sí misma.
2. Nueva concepción de la profesión teatral y nuevo sistema de explotación teatral, alejados de los valores clásicos de empresario, compañía estratificada, autores de moda, cartelera, gustos del público, etc. y de cualquier dependencia de la explotación comercial. Viven para el teatro hasta que un día puedan vivir del teatro. Son trabajadores del teatro, no artistas. De hecho muchos grupos se organizarán como una cooperativa de trabajadores.
3. Nuevo sistema de explotación teatral. Ante la falta de recursos económicos, se impone una economía de recursos escenotécnicos y de *atrezzo* sobre el escenario, hasta que llegue el momento en que puedan disponer de una autofinanciación estable.
4. Se caracterizan por utilizar espacios alternativos a los “coliseos” convencionales: asociaciones o aulas culturales, aulas universitarias, etc., mientras esperan disponer de espacios propios alejados del circuito comercial: almacenes o viejas fábricas abandonadas, algún teatro de barrio cerrado, etc.
5. Búsqueda de una formación alternativa a la proporcionada por los centros oficiales de enseñanza de las artes escénicas, considerados obsoletos y caducos. De ahí que la compañía se erija muchas veces como espacio de formación. O, con otra

intencionalidad, en *laboratorio*, taller o estudio donde realizar las propias investigaciones y experimentos.

6. Diferenciación radical entre literatura dramática y espectáculo teatral. La primera puede ser el punto de partida pero no el núcleo del montaje final, fruto de un proceso dinámico de creación colectiva.

7. Búsqueda de un lenguaje expresivo nuevo para un teatro nuevo. Brecht o Artaud (entre muchos otros), etc. serán referentes ineludibles.

8. Valoración de la expresión corporal, de la danza y de la experimentación. Los avances del campo de la danza contemporánea, las teorías de la biomecánica de Meyerhold, el *happening*, estarán en la base de este nuevo lenguaje.

9. Valoración del gesto, del mimo, de las aportaciones de J. Lecoq o M. Marceau, que serán incorporadas a la expresividad del actor y de la actriz.

10. Revalorización del concepto de “teatro popular”, en tanto que se proponen hacer un teatro que pueda llegar a un público muy heterogéneo, puesto que su objetivo es conectar con las clases populares, con *el pueblo*, tradicionalmente excluido del teatro burgués.

11. Es un teatro comprometido con su tiempo y reivindicativo, que por encima de todo aspira a sustraerse al control que la dictadura ejerce sobre los diferentes grupos –que necesariamente han debido aceptar su estatus de *cámara y ensayo* para poder existir legalmente– y dejar de estar sometidos a la censura previa. Son grupos *engagés* con las reivindicaciones sociales y democráticas.

Éstos son algunos de los principios básicos de este movimiento de renovación de la escena, una nueva manera de *entender* y de *vivir* el teatro. Pero como es fácil de comprender, éstos no son los únicos fundamentos que se pueden poner sobre la mesa. El movimiento fue complejo, sinuoso, y algunos grupos pusieron el acento en unos elementos estéticos, mientras que aquéllos otros reivindicaron otros diferentes, pero también –según el entender de cada uno de ellos– tanto unos valores como otros, como otros diferentes, todos resultaban esenciales para cada uno de las “experiencias” teatrales y otorgaban aquella pátina de vanguardia, de ruptura, que tanto anhelaban. Pero siempre será un teatro supeditado a un tiempo i un contexto concretos, a las circunstancias del momento. Poco más o menos, un teatro de urgencias.

En este sentido, es importante señalar los dos últimos elementos anotados, porque también desde la mitad de la década de los cincuenta se había comenzado a articular una



contestación civil a la dictadura (reivindicación democrática más visible en algunos sectores industriales y universitarios), y algunas estructuras de la cultura catalana habían podido ser reorganizadas o reconstruidas desde la nada. Unas cosas y otras provocaron que la demanda de libertades democráticas siempre vaya unida a una reivindicación de la lengua y cultura catalanas. Además, estos grupos, si querían acercarse “al pueblo”, necesariamente, debían plantearse en qué lengua le debían ofrecer su nuevo teatro.

Será en este punto, muy a finales de los sesenta, en la raya de 1970, el momento en el que todo un conjunto de grupos de teatro independiente (los que ya existían o los nuevos que nacían), hicieron del catalán otra de sus reivindicaciones y lo asumieron como un elemento más de identidad. De hecho la mayor parte de los protagonistas de este teatro ya habían nacido bajo la dictadura y la Guerra Civil era un tema excesivamente lejano (no así la dictadura resultante). Por ejemplo, en Valencia, el Grup 49, bajo la dirección de Manuel Molins, o el Centre Experimental de Teatre, al que pertenecía Rodolf Sirera, realizaron esta reflexión y asumieron el catalán como única lengua de trabajo. En el segundo caso, no sin una escisión del grupo, crisis de la que surgió El Rogle, donde se integraron Rodolf y Josep-Lluís Sirera. Los ejemplos en Cataluña o en Mallorca son muy semejantes. Cabe decir, sin embargo, que no fue una toma de conciencia lingüística que se dio únicamente en el mundo del teatro, sino que fueron muchos los escritores (poetas, novelistas, docentes o intelectuales) que realizaron un viaje pareciendo. Esta identificación entre renovación teatral, nuevos lenguajes escénicos e identidad lingüísticocultural, fue una de las singularidades más notables con el resto del movimiento del teatro independiente, sobre todo con el que había surgido en Andalucía o en Madrid.

En su conjunto, este teatro (independiente o de vanguardia) conoció intensidades y oscilaciones muy diversas en el estado español. Fundamentalmente a causa de dos hechos: por una parte, porque una cosa era hacer teatro con una dedicación amateur o semiprofesional, y otra asumir la profesionalización con todos los riesgos que ello implicaba en cuanto a inseguridad laboral, económica e individual; por otra, porque este movimiento también fue una trinchera donde convergieron muchos actores, actrices o directores en los cuales –por encima de su vocación teatral o estética–, predominaba la voluntad de poner el nuevo teatro al servicio de la lucha política contra la dictadura. A mediados de la década de los setenta, con la muerte del dictador (en la cama, *todo atado y bien atado* y con la monarquía resultante), con el inicio de la transición política y la legalización de las organizaciones sindicales y políticas, muchos abandonaron aquel

teatro, bien debido a enfrentamientos internos (estéticos, ideológicos, etc); bien porque no se decidieron a andar el camino incierto de la profesionalización (o porque lo habían intentado y no lo habían logrado) o, postreramente, porque ya podían ejercer la actividad política democrática por la que habían luchado.

#### 4.3 Las compañías independientes

Llegado el momento de pasar a la práctica y vivir del teatro, unas compañías evolucionaron en relación al teatro que querían hacer, otras desaparecieron sin dejar ningún rastro, y de los restos de algunas de éstas surgieron otras, que sí que hicieron, con éxito, la travesía hasta la profesionalización. Tanto si las consideramos como de primera generación o de segunda, nos encontramos ante algunos de los nombres más representativos de aquel teatro y, curiosamente, del que se sigue haciendo hoy día. Además, algunas de éstas (o de las ya desaparecidas), desde final de los sesenta, durante los años setenta y ochenta, han sido el referente internacional del teatro catalán, su referente más nítido, y, en parte, *malgré lui*, del teatro español.

Se trata de **Els Joglars** (creada el año 1962 por Carlota Soldevila, Antoni Font y Albert Boadella), que después de una primera etapa centrada en el teatro de mimo, evolucionó hacia otras formas teatrales en las que la palabra adquiriría un papel fundamental, a través de un proceso creativo dinámico. La compañía ha tenido muchos protagonistas, y de ella han salido grandes actores y actrices, pero siempre ha tenido como mascarón de proa y como motor al controvertido personaje de Albert Boadella.

También de la compañía **Comediants** (creada en Canet de Mar en 1971, por Joan Font), centrada en espectáculos de raíces populares mediterráneas y de calle. En una línea semejante podemos situar la compañía valenciana **Xarxa Teatre** (creada en Vila-real en el año 1981); y, parcialmente, **La Cubana** (creada en Sitges en 1980, por Jordi Milan y Viqui Planas), que también se puede incluir en el teatro de calle y de participación del espectador, aunque en los últimos espectáculos se ha centrado en la parodia de otros géneros escénicos (la revista, la televisión, la ópera...);

**Dagoll Dagom** (creada en 1974 por Joan Ollé y dirigida actualmente por Anna-Rosa Cisqueña y Joan-Lluís Bozzo), que en sus inicios se centró en espectáculos poéticos, y después del éxito que obtuvo con *Antaviana* (1978), se ha inclinado hacia el teatro musical;

**Teatre Lliure** (creada en 1976 por Carlota Soldevila, Lluís Pasqual, Pere Planella y Fabià Puigserver), centrada en el teatro de texto del repertorio internacional clásico y contemporáneo, puso su atención tanto en la concepción del espacio escénico como en la dicción y el movimiento del actor sobre el escenario y su relación con el público;

**El Tricicle** (1979) o **Vol Ras** (1980) son dos compañías creadas en Barcelona que trabajan en el campo del mimo y el teatro del gesto, con diversas innovaciones y aportaciones al género. La primera quizá es la más conocida en todo el mundo;

**La Fura dels Baus** (creada en Barcelona en el año 1979, por Marcel·lí Antúnez, Teresa Muro, Carles Padrissa, Quico Palomar y Pere Tàntinyà), se inició como grupo de teatro de calle y gradualmente evolucionó hacia un teatro urbano y postindustrial, muy representativo del teatro-imagen.

A pesar de que se podrían añadir algunos nombres más a esta reducida relación de grupos profesionales, surgidos al rescoldo del teatro independiente o poco después, si tenemos en cuenta la larga nómina de grupos que existieron en aquellos años, realmente fueron muy pocos los que pudieron sobrevivir. Los que hemos mencionado quizá tampoco no son los más representativos, pero sí que son los más conocidos. Además, hay que añadir los nombres de algunos de los actores y actrices formados en este contexto y en alguno de estos grupos citados que después han conseguido un éxito profesional ya sea como valor y cabeza de cartel, ya sea en solitario: Albert Vidal, Pep Bou, Lloïl Beltran, Pepe Rubianes, Lluís Homar, Assumpta Serna, etc.

Hay que añadir que el teatro independiente se afanó por construir un circuito de salas y espacios alternativo a la vieja y obsoleta estructura de explotación teatral existente a partir de los teatros convencionales. Así, no es de extrañar que hubiesen algunos espacios, siempre en constante lucha con la policía gubernativa franquista, al servicio de los nuevos aires teatrales, estéticos y de arte escénico, donde se pudo ver este nuevo teatro de una forma más solvente. En Barcelona, con una cronología diversa, espacios como la Cúpula del Coliseum, que ocupó inicialmente la EADAG, el Teatro CAPSA dirigido por Pau Garsaball, la Sala Villarroel o, más tarde, el Salón Diana acogieron algunos de los estrenos o funciones de referencia de este nuevo teatro hasta la muerte de Franco (1975). En Valencia, el Valencia Cine Studio, tendría unas funciones semejantes, ya en la segunda mitad de los años setenta. No obstante, el hecho cierto es que en el paso de los años sesenta a los setenta, se había creado una red de grupos teatrales en todas partes de Cataluña y el País Valenciano, con algún eco puntual en

Mallorca, que permitían imaginar (soñar) un cierto «círculo teatral» propio del teatro independiente. O incluso, un cierto *off* Barcelona o Valencia. En aquellos años todo era posible...

Finalmente, hay que añadir que algunos de los directores y escenógrafos más significativos del último cuarto del siglo XX, fueron los protagonistas de ésta corriente y de estos grupos. Nombres como los de Albert Boadella, Francesc Nel·lo, Josep Montanyés, Feliu Formosa, Joan Font, Pep Cruz, Joan Anton Codina, Joan Oller, Pau Monterde, Pere Planella, Jordi Mesalles, Iago Pericot, Mario Gas, Fabià Puigserver, Domènec Reixac, Guillem-Jordi Graells, o, incluso, Lluís Pasqual, entre tantos otros, dieron sus primeros pasos escénicos en aquellos grupos de los sesenta y setenta.

## **5. La renovación de la crítica**

Si todo este teatro tuvo unas ciertas posibilidades de existencia y de evolución, en parte también fue debido a que con la renovación teatral, llegó la renovación de la crítica. Un nuevo lenguaje exigía una nueva manera de mirar, y la crítica existente, en general, no parecían dispuestos a hacer demasiados esfuerzos por comprender lo que se agitaba a su alrededor, más allá de los teatros convencionales donde tenían siempre butaca reservada y, con frecuencia, atenciones particulares.

Así, a mediados de la década de los años cincuenta, en Madrid se creó la revista *Primer Acto*, dirigida por José Monleón, que devino un referente para la mayor parte de los grupos, sobretodo por su atención a las nuevas corrientes y nuevos autores, peninsulares o europeos, por todo aquello que pasaba aquí o allá. Además, sobre el tema del teatro independiente, hizo un seguimiento bastante completo, organizó debates y en muchos números dedicó espacios generosos a este movimiento y a los principales grupos que lo protagonizaban.

En lo referente al ámbito catalán, desde el inicio de la década de los sesenta se detecta la aparición de una crítica «independiente» que, en la segunda mitad de la década, desembocará en una renovación total de los críticos y de la metodología crítica. Una renovación que protagonizaron Pérez de Olaguer, Xavier Fàbregas, Frederic Roda, Joan Anton Benach, Joan de Sagarra, Santiago Sans, Ricard Salvat y algunos otros.

Como escribió el mismo Fàbregas, se trataba de una serie de jóvenes con espíritu crítico dispuestos a coger el tren o el coche (cuando lo tenían o alguien los llevaba) y desplazarse, no al teatro cercano a casa, sino a tal comarca y a tal ciudad o a tal otra, o a aquel barrio, a buscar un centro social, cultural, parroquial o un almacén, para ver qué

era lo que tenían que decir aquellos otros jóvenes con espíritu de actores. No siempre era fácil hacer el seguimiento de aquel teatro, ni era una crítica cómoda de realizar, pero los nuevos críticos estuvieron a la altura de lo que las circunstancias exigían y dieron a conocer, sirvieron de caja de resonancia, de todo una legión de grupos y espectáculos que sin su apoyo hubieran tenido una proyección o una visibilidad muy limitada o, simplemente, no habrían salido nunca de la simple marginalidad.

Una parte de esta nueva sensibilidad crítica y otros como Jover, Miralles o Pouplana, bajo el impulso de Pérez de Olaguer, dieron forma a *Yorick. Revista de teatro* (1965-1974) hecha en Barcelona, que fue una cabecera de referencia obligada y una ventana abierta al teatro que se hacía en el conjunto de Europa, muy atenta al teatro independiente y a las nuevas estéticas escénicas. Desde nuestro punto de vista, más abierta que la que se hacía en Madrid, *Primer Acto*. A pesar del interés evidente de la publicación, ésta no consiguió mantenerse y acabó cerrando.

Después llegaron otros nombres atentos a la evolución de este nuevo teatro, como los de María José Ragué-Arias, Josep A. Codina o, más jóvenes, que se dieron a conocer en los primeros años setenta, como Jaume Melendres, Joan Castells, Àlex Broch, Jaume Fuster, Joaquim Vilà Folch, Guillem Graells, Joan Anton Vidal, Francesc Burguet, Rodolf Sirera, Jordi Coca, Josep Lluís Sirera, Francesc Massip, etc.

De entre todos los nombres de críticos que hemos mencionado, quizá el más relevante fue el malogrado Xavier Fàbregas, que colaboró en multitud de cabeceras y que supo dignificar la crítica teatral, dotarla de credibilidad, crear escuela y ganarse el respeto del mundo escénico. Por una parte, la vocación y pasión por el teatro y la capacidad de observación complementaron una formación autodidacta puesta al día constantemente; por otra, los años de colaboración continuada en cabeceras como *Canigó*, *Serra d'Or*, *Destino*, o los diarios *El Correo Catalán*, *Diario de Barcelona*, *Hoy* o *La Vanguardia*, y las colaboraciones regulares a revistas específicamente teatrales como *Primer Acto*, *Pipirijaina* o *El Público*, entre otros, le convirtieron en un oráculo del teatro catalán más actual: en un apoyo incondicional y crítico del teatro independiente.

No cabe ninguna duda de que Fàbregas fue hasta 1985 –año de su muerte– la piedra de toque de la crítica teatral que se identificó con el teatro catalán, y apostó por él. La curiosidad, el rigor y la voluntad didáctica hacia los lectores o el propio gremio de la escena le convirtieron en un modelo a seguir.

## **6. El nuevo contexto dramático**

En paralelo a la aparición y profesionalización (o no) de estos grupos, de sus éxitos y de sus fracasos, fue surgiendo también una generación de autores dramáticos, que hicieron (y continúan haciendo) una aportación decisiva a la literatura dramática catalana. Una valoración de este teatro en el ámbito catalán en el mismo momento que era más activo, nos la ofrece Xavier Fàbregas, para quien,

el teatro independiente ha mantenido una programación que ha tenido en cuenta los autores más representativos del momento actual en Europa — Wesker, Adamov, Weiss, Pinter, etc.— y, lo que es aún más importante, ha hecho posible la aparición de una nueva generación de autores catalanes que hoy, considerados en conjunto, presentan un espesor y una coherencia considerables.

X. Fàbregas, “Pròleg”, a Ramon Gomis, *La petita història d'un home qualsevol*, Barcelona, Edicions 62, 1970, pàg. 10.<sup>†</sup>

Algunos críticos han hablado de estos nuevos autores como los de la “generación del premio Sagarra”, una designación en la que pueden encajar fácilmente Josep Maria Benet y Jornet, Jaume Melendres, Joan Soler y Antich, el mallorquín Alexandre Ballester, Jordi Bordas o Jordi Teixidor. Pero a nuestro parecer es una designación muy genérica y poco coherente, por una parte, porque debería incluir autores nacidos antes de la Guerra Civil, como Alfred Badia o Josep Maria Muñoz y Pujol, que también ganaron el premio; por otra, sobretodo, porque no daría cuenta de otros dramaturgos más jóvenes que obtuvieron otros premios diferentes y que se iniciaron en el teatro por los mismos años, como son Ramon Gomis, Manuel Molins, Rodolf y Josep Lluís Sirera, Carles Reig, Guillem d’Effak, Feliu Formosa, Juli Leal, Guillem-Jordi Graells, Xavier Romeu, Ximo Vidal y algunos otros. A una parte de estos también se les ha aplicado la designación genérica de generación de los 70, pero lo cierto es que no hay una única designación que sea cómoda o precisa para el conjunto de de ellos, nacidos desde el fin de la guerra hasta los primeros años cincuenta.

Se trata sin embargo, de un conjunto de autores que a pesar de su origen, y en grados diversos, también han sido protagonistas del teatro independiente y han asumido en buena medida los hallazgos de éste en su escritura dramática, en la que comenzaremos a encontrar las bazas del teatro épico, el distanciamiento, el teatro documento, el expresionismo, elementos musicales, niveles diferentes de compromiso político, y un largo etcétera. La mayor parte de las obras de esta época son el resultado de la

---

<sup>†</sup> Los fragmentos citados han sido traducidos por nosotros mismos.

colaboración y aproximación a estos grupos nuevos, y ponen al servicio de estos una reescritura/difusión de la historia y memoria colectivas (mayormente en la línea propuesta por Brecht), un teatro crítico con la realidad, las condiciones sociales y de falta de libertades, o de la sociedad de consumo en general. Un ejemplo muy representativo de la asunción de muchos de los fundamentos apuntados es el prólogo de Jordi Teixidor en la obra *El retaule del flautista* (1971), título de referencia en el teatro de la primera mitad de los setenta.

Además, el texto, un retablo antiguo para hablar de la sociedad del presente en clave de farsa, también es muy representativo de la manera de hacer teatro de aquellos años, de poner el teatro al servicio de la crítica y de las reivindicaciones políticosociales:

(S'encenen els llums. Els vilatans canten)

«*Soul* de les calamitats públiques»

Si cau a la nostra vila  
una gran calamitat,  
uns pocs se'n beneficien  
mentre molts han d'encaixar.  
Tu i jo preguntariem  
com es pot solucionar,  
i ells calculen de seguida  
quants diners poden guanyar.  
Si a la vila vénen rates  
tal com és el cas ací,  
quan se t'han ficat a casa  
vol dir que no pots dormir.  
Però uns quants en canvi canten:  
«Com deia el meu padrí,  
si et fan nosa les mates,  
compra ratera i verí.»  
La pesta la vila delma  
i causa gran mortaldat:  
sense ni fer la maleta  
fugiran de la ciutat.  
Tu i jo, la mare i l'avi,  
estarem contaminats  
i ens vendran escapularis  
això sí, garantitzats.  
Quan la fam ens amenaça  
i ens grinyolen els budells,  
per a tots no vol dir gana:  
tu badalles, no pas ells.  
A mi em fan figa les cames,  
a tu ja et cauen les dents  
però s'inflen les butxaques  
dels qui venen aliments.  
Per als qui han de portar les armes  
la guerra vol dir morir,  
per als qui les han fabricades  
la guerra vol dir profit.

«La guerra ja dura massa»  
repetim tu i jo ensems,  
i els que en treuen cullerada,  
com més dura més contents.

FRIDA: Vilatans, si ensenyem  
forats, els apedaçaran;  
si demanem remeis,  
ens donaran calmants.  
Ben mirat, sempre  
pegats. Caldrà trobar  
la manera d'imposar  
les solucions  
expeditives.

(Teló.)

(Se encienden las luces. Las gentes del  
pueblo cantan)

«*Soul* de las calamidades públicas»

Si llega a nuestra villa  
una grande calamidad,  
unos pocos se benefician  
mientras muchos deben encajar.  
Tú y yo preguntaríamos  
cómo se puede solucionar,  
y ellos calculan rápidamente  
cuánto dinero pueden ganar.  
Si a la villa vienen ratas  
tal como es el caso aquí,  
cuando se te han metido en casa  
quiere decir que no puedes  
dormir.  
Pero unos cuantos en cambio  
cantan:

«Como decía mi compadre,  
 si te hacen engorro las matas,  
 compra ratonera y veneno.»  
 La peste la villa diezma  
 y causa grande mortandad:  
 sin llegar a hacer las maletas  
 huirán de la ciudad.  
 Tú y yo, la madre y el abuelo,  
 estaremos contaminados  
 y nos venderán escapularios  
 eso sí, garantizados.  
 Cuando el hambre nos amenaza  
 y nos chirrían los intestinos,  
 no para todos quiere decir  
 hambre:  
 tú bostezas, pero ellos no.  
 A mí me tiemblan las piernas,  
 a tí ya te caen los dientes  
 pero se inflan los bolsillos  
 de los que venden alimentos.  
 Para los que deben llevar las  
 armas

la guerra quiere decir morir,  
 para los que las han fabricado  
 la guerra quiere decir provecho.  
 «La guerra ya dura demasiado»  
 repetimos tú y yo juntamente,  
 y los que sacan provecho,  
 cuanto más dura más contentos.

FRIDA: Vecinos, si enseñamos  
 rotos, los remendarán; si  
 pedimos remedios, nos  
 darán calmantes. Bien  
 mirado, siempre parches.  
 Habrá que encontrar la  
 manera de imponer las  
 soluciones expeditivas.

(Telón.)

Jordi Teixdor, *El retaule del flautista*, Barcelona,  
 Edicions 62, 1970, final Escena X, pàgs.  
 107-108.

Los ejemplos se pueden multiplicar a través de las obras de Ballester, Melendres, Benet i Jornet, Bordas, Gomis, Molins, Sirera, etc. A pesar de ello, con la evolución del final de la dictadura, la trivialización de los planteamientos del teatro independiente y la consolidación profesional de las compañías teatrales, cada dramaturgo (un tanto olvidados y perdidos en el marco de la dinámica descrita **supra 4.1**), poco a poco buscó su propio camino y función, que unos encontraron y otros no. O no tanto. Valgan como ejemplo los casos de Jaume Melendres, que con *Meridians i paral·lels* (1970), insistía en unas técnicas expresionistas empapadas de Brecht; Benet i Jornet que, con *Berenàveu a les fosques* (1971), buscaba hacer compatible un cierto realismo con el «distanciamiento» brechtiano; Manuel Molins, con *Dansa de vetlatori* (1971) reafirmaba plenamente los postulados del teatro épico; o Rodolf Sirera que, con *Plany en la mort d'Enric Ribera* (1972), hasta cierto punto se distanciaba de las estéticas apuntadas, a través de un «textualismo» o *collage* de textos, en la línea de lo que estaban haciendo sus compañeros de generación en el género de la novela. Así, de la mano de Brecht o de otros modelos, fundamentalmente alemanes (expresionismo), lograron reorientar y renovar su escritura dramática.

Además, como ya hemos dicho, con la finalización de la dictadura y el inicio de la transición democrática, el panorama del teatro independiente comenzó a ser tamizado:



unos dejaron de hacer teatropolítica para dedicarse a la lucha política o solo a la escena; otros, ante la imposibilidad de conseguir una profesionalización teatral, pasaron a la gestión políticocultural, al trabajo docente o a cualquier otra forma de llegar a fin de mes con garantías. De hecho, si algunas de las compañías mencionadas pudieron conseguir la profesionalización fue, en parte, gracias a la etapa denominada de “institucionalización”, caracterizada por el mecenazgo público que las nuevas administraciones democráticas ejercieron sobre los varios sectores del teatro, incluyendo las compañías privadas. No obstante, también es cierto que algunos otros lograron vivir de su trabajo sobre los escenarios, o gracias a las posibilidades que la televisión –y un poco de cine– comenzó a ofrecer en los años siguientes.

Los tiempos estaban cambiando rápidamente y buena parte del teatro hecho contra la dictadura o impregnado de una crítica de la realidad social, debía de resituarse en el contexto de un régimen que estrenaba maneras y ritmos democráticos. El teatro independiente y los dramaturgos que habían servido en gran parte para denunciar la falta de libertades, la represión franquista, la opresión del ser humano, las luchas de clases y las reivindicaciones de la lengua y cultura catalanas, para reivindicar la propia memoria, encontraron que los tiempos comenzaban a ser diferentes, y que la nueva situación les exigía una reflexión sobre la propia escritura y sobre el trabajo escénico. Sobre su lugar y su función en el nuevo contexto. Benet y Jornet lo expresaba muy gráficamente (y no sin cierta ironía) en una obra de 1978:

FELIU: De tant en tant, cada vegada més de tant en tant, passo per casa de la tieta Remei i torno a veure el barri, que ja no és el lloc on vaig viure uns anys. Per bé o per mal les coses són diferents, i les persones que vaig conèixer no tornaran amb la mort de Franco. Massa tard. Tant se val. *Procuraré oblidar-los i parlaré d'una altra cosa, perquè ja comença a tocar que parlem d'altres coses. Suposo que podré. Ara cal parlar d'altres coses. Així doncs, parlem d'altres coses.*<sup>‡</sup>

[Fi]

FELIU: De vez en cuando, cada vez más de vez en cuando, paso por casa de la tía Remei y vuelvo a ver el barrio, que ya no es el lugar donde viví durante unos años. Para bien o para mal las cosas son diferentes, y las personas que conocí no regresarán con la muerte de Franco. Demasiado tarde. Es igual. *Procuraré olvidarlos y hablaré de otra cosa, porque ya es tiempo de hablar de otras cosas. Supongo que podré. Ahora hay que hablar de otras cosas. Así pues, hablemos de otras cosas.*

[Fin]

---

<sup>‡</sup> La cursiva es nuestra.

J. M. Benet i Jornet, amb aportacions de T. Moix (1980), *Quan la ràdio parlava de Franco*, Edicions 62, Barcelona, escena final, 1975, pàgs. 105-106.

Con la transición política y la constitución de los ayuntamientos democráticos, de los recursos interminables (y caprichosos) de las diputaciones y de los estatutos de autonomía, en pocos años toda la dinámica teatral descrita quedó prácticamente descolocada. Así, los diez años posteriores a la muerte del dictador fueron de un gran dinamismo y de una gran agitación en el mundo teatral. Por una parte, algunas de estas compañías estables (Els Joglars, Comediants, Teatre Lliure, Tricicle...) proyectaron el teatro catalán en media Europa y América; por otra, se produjeron las asambleas, huelgas y reivindicaciones de los sectores implicados en la representación escénica con el objetivo de lograr una dignidad profesional o un estatus concreto para el sector; o, finalmente, las nuevas administraciones democráticas pusieron el acento, más que en un modelo u otro de teatro, en la renovación y modernización de las infraestructuras teatrales (compra, rehabilitación o construcción) de espacios teatrales que estaban en manos privadas o que habían quedado obsoletos, y que después han sido la base de una red de teatros modernos con programaciones estables. Además, iniciarán un modelo de gestión basado en la subvención pública de los montajes (y de las compañías) que acabará generando un cierto clientelismo, con los problemas y polémicas consiguientes. Todo este proceso, representado por el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya (que dio paso al Teatre Nacional de Catalunya) o Teatres de la Generalitat Valenciana (y otras iniciativas de diputaciones y ayuntamientos), ha sido designado como el período de «la institucionalización» del movimiento teatral, básicamente porque la iniciativa partía de las nuevas instituciones democráticas. En este proceso se implicaron (durante períodos más o menos breves, o no tanto) muchos de los protagonistas del teatro o la crítica del período descrito. Tan sólo cabe recordar nombres como los de Joan Anton Benach en el Ayuntamiento de Barcelona, Xavier Fàbregas o Domènec Reixach en la Generalitat de Catalunya o Rodolf Sirera en la Diputació de Valencia o en la Generalitat Valenciana.

A caballo de las grandes compañías y de la institucionalización, cabe mencionar el capítulo protagonizado por un grandísimo actor: Josep Maria Flotats. Este, miembro de la Comedie Française, fue convencido por la Generalitat de Catalunya para encabezar el embrión de lo que debía ser el Teatre Nacional de Catalunya (TNC). Así, a partir de 1983, formó una compañía propia con sede en el Teatre Poliorama de Barcelona, que

llevaba su propio nombre. Este actor y esta compañía realizaron montajes muy significativos en la historia reciente del teatro catalán. Pero la gestión personalista de una entidad pública como era la compañía y del proyecto de Teatre Nacional que dirigía, con una anecdótica presencia de textos catalanes –y de autores catalanes vivos–, no estuvieron exentas de polémicas agrias y muy ruidosas. Flotats inauguró el TNC pero fue cesado pocos días después, tras una nueva polémica, protagonizando otro capítulo de desafección pública a la cultura catalana. Un episodio más de esta larga historia de amores y odios al teatro y a la cultura propios.

Uno de los sectores que se enfrentaron con parte de la nueva administración y con la gestión de este proyecto de TNC fueron algunas de las otras compañías. Hay que recordar que en paralelo a todo el proceso que hemos descrito, de forma gradual, algunos de los grupos teatrales de más peso o que contaban con un mayor reconocimiento por parte del público (Dagoll Dagom, Tricycle), se asociaron para crear algunas empresas privadas dedicadas a la producción y exhibición de teatro catalán o a la gestión de espacios, hecho que contribuirá también a dar una cierta normalidad en lo concerniente a la oferta privada en el momento de efervescencia escénica que se vivirá durante los años ochenta y posteriores.

Además, a partir de la década de los ochenta, comienzan a ganar un espacio propio y significativo otras manifestaciones escénicas que hasta el momento no habían estado reconocidas específicamente como un arte teatral. Es el caso de la danza, que con el teatro independiente había recibido un gran impulso. De hecho, será a partir de estos años cuando nacerán también compañías de danza contemporánea, experimentales, o se crearán festivales específicos.

## **7. Una (o dos) generaciones de autores dramáticos**

Con los primeros años ochenta, se constata en todas partes (Europa, EE UU, Sudamérica, etc.) una reivindicación del texto y de los autores dramáticos, frente a la creación coral o del director como demiurgo, hecho que provocará una vuelta al, o una mayor insistencia en el, “teatro de texto”. No sólo de los autores del repertorio internacional (Shakespeare, Chéjov, Miller, Pinter, etc), sino también Müller, Koltés, Mamet, Beckett, etc., o de la propia tradición catalana. De manera particular se apostará por una nueva generación de dramaturgos, que comenzará a manifestarse en la segunda mitad de la década.

Hay que decir que los años que van desde el final de los setenta al inicio de los noventa pueden ser considerados como un período fecundo, prodigioso, desde el punto de vista de la «literatura dramática» catalana y, hasta cierto punto, paradójico en cuanto a la nómina de dramaturgos maduros y jóvenes que conviven. Por una parte, cabe recordar que al inicio de la transición democrática José Sanchis Sinisterra había creado en Barcelona el Teatro Fronterizo (1977), a partir del que se crearon diversos talleres de dramaturgia textual que, años después, fueron centralizados desde la Sala Beckett (1988). A estos talleres de dramaturgia asistieron una buena parte de los jóvenes que al final del período descrito protagonizarán el relevo generacional, encabezados por Sergi Belbel o Lluïsa Cunillé, posiblemente los más internacionales o reconocidos de todos ellos.

Estos son un grupo de autores nacidos entre el final de la década de los cincuenta y el de la de los sesenta, y que comienzan a publicar o a estrenar sus obras hacia la mitad de los años ochenta. La nómina es larga, como lo comienza a ser el corpus de las obras estrenadas, editadas o traducidas de cada uno de ellos o, sobretodo, los galardones y reconocimientos que han obtenido. Se trata de Joan Cavallé (*Senyores i senyors*, 1990, *Dinastia Ming*, 1998, o *Peus descalços sota la lluna d'agost*, 2009); Miquel M. Gibert (*Fedra o La inclemència del temps*, 1993, *Com un mirall entelat*, 1996); Albert Mestres (*Vides de tants*, 2003, *1714 Homenatge a Sarjevo*, 2004, *Dos de dos*, 2008); Lluís A. Baulenas (*Melosa fel*, 1993, *El pont de Brooklyn*, 1995); Toni Cabré (*Històries d'amor*, 1996, *L'efecte 2000*, 2000, *Demà coneixeràs en Klein*, 2008), Àngels Aymar (*Esquerdes*, 1995, *Tres homes esperen*, 1996, *La rialla inacabada*, 1999, *La indiana*, 2007, *Trueta* 2009), Enric Nolla (*Tractat de blanques*, 2002, *Àrea privada de caça*, 2003); Mercè Sarrias (*Àfrica 30*, 1996, *Un aire absent*, 1997, *La dona i el detectiu*, 2001, *En defensa del mosquits albins*, 2007), Jordi Sánchez, (*Kràmpack*, 1994, *Sóc lletja*, coescrita con Sergi Belbel, 1997, *Escuses!*, con Joel Joan, 2001), Marta Buchaca (*L'olor sota la pell*, 2006, *Plastilina*, 2008); Albert Espinosa, o algunos otros que se iniciaron siendo muy jóvenes en el teatro independiente, que ahora renacen como autores dramáticos, como quizá es el caso de Joan Casas (*Nus*, 1991, *L'últim dia de la creació*, 2001), sin olvidar algunas evoluciones individuales muy diversas.

A estos autores hay que añadir otros que también empezaron a darse a conocer en estos años en el País Valenciano y en las Islas Baleares, como es el caso de Carles Alberola, Pascual Alapont, Enric Benavent, Jaume Policarpo y Roberto Garcia, o Josep-Pere Peyró, Joan Carles Bellviure (*L'equivocació d'Elies Ll.*, 1998, *Història(ies)*, 2004,

*Residents*, 2009), Pep Tosar y Pere Fullana (*Memòria d'en Julià*, 2001), por mencionar los más relevantes, aunque no los únicos.

Con todo, hoy día tal vez el cartel más reconocido de toda esta nueva generación teatral, es la que conforman Sergi Belbel (*Carícies*, 1992, *Després de la pluja*, 1992, o *Forasters*, 2005), Jordi Galceran (*Paraules encadenades*, 1995, *Dakota*, 1995, *El mètode Grönholm*, 2003), Lluïsa Cunillé (*Accident*, 1996, *La venda*, 1999, *Barcelona, mapa d'ombres*, 2004, o *Apès moi, le déluge*, 2007), Josep-Pere Peyró (*Quan els paisatges de Cartier-Bresson*, 1995, *Deserts*, 1996, o *Les portes del cel*, 2004, *La vida lluny dels poetes*, 2009), Carles Alberola (*Curriculum*, 1994, *Mandíbula afilada*, 1997, *Almenys no es Nadal*, 2004, o *Besos*, escrita en colaboración con Roberto García, 1999) y Carles Batlle (*Combat*, 1995, o *Les veus de Iambu*, 1998, o *Temptació*, 2005).

Unos han arrancado desde la huella de Sanchis Sinisterra y su «poética de la sustracción», en la línea de investigar o desnudar las sombras y los espacios vacíos de la comunicación entre sus personajes, reduciendo la fábula, la anécdota, a la mínima expresión (Belbel, Peyró o Batlle) o de la incertidumbre y de las interrogantes de las relaciones humanas (Cunillé); otros han seguido con éxito el camino de la comicidad, el humor blanco, desde el simple *skecht* jocoso a la comedia de la vida cotidiana, urbana y/o de la pareja (Alberola, Sánchez, García, Alapont); o han emprendido otros caminos que van desde el trabajo de la memoria colectiva (Bellviure o Fullana), hasta un teatro bien hecho, bien construido, con grandes dosis de ironía y humor, y con un gran resultado de público, como es el caso de Jordi Galceran. En general, todos ellos han puesto mucho cuidado en la investigación formal del texto y en los espacios del diálogo, y han ido evolucionando y encontrando su propia poética.

Al comenzar ésta síntesis hemos señalado que nos ocuparíamos del teatro dramático que aquí vale tanto como “literatura” dramática (si se permite esta etiqueta tan devaluada), y por eso mismo casi no nos hemos ocupado de los directores, escenógrafos, actores, actrices, espacios, etc. Sin embargo, después de lo que acabamos de exponer en el párrafo anterior, aún se nos puede acusar de no haber mencionado los últimos nombres que se han creado su propio espacio ya en el inicio del nuevo siglo: David Plana (*La dona incompleta*, 2001, *Pardís oblidat*, 2002), Pau Miró (*Una habitació a l'Antàrtida*, 2002, *Plou a Barcelona*, 2004, *Singapur*, 2007); Biel Jordà (*El ball de les balenes*, 1998, *Mira'm*, 2005); Marc Rossich, Roger Bernat, Beth Escudé (*Les nenes mortes no creixen*, 2002); Juli Disla (*A poqueta nit*, 1998, *Swimming pool*, 2006, *La ràbia que em fas*, 2009); Josep Ramon Cerdà (*Calor/Fins aquí*, 1997); Vicent Tur (*La successió*,

2003, *Alicia*, 2005); Andreu Segura, y un largo etcétera que vienen a sumarse a los grupos generacionales precedentes. Algunos de estos jóvenes dramaturgos ya han sido señalados por la crítica como nuevos valores emergentes (Plana, Miró, Bernat, Disla, Jordà). Tiempo al tiempo.

En este contexto, creemos que no es exagerado afirmar que, tal vez, desde antes de la Guerra Civil el teatro catalán no había contado con una nómina de autores dramáticos tan rica, tan llena de matices, tan susceptible de valoraciones diversas en función de los criterios que se quieran emplear e, incluso, casi tan representada como la que ha surgido en las dos últimas décadas del siglo XX. Y la previsión es que en la próxima década este panorama continúe enriqueciéndose con nuevos nombres y nuevos títulos.

Si, más allá de cualquier visión autocomplaciente de los últimos 10-20 años, cogiésemos todos los nombres del período que hemos apuntado e hiciésemos una criba, el resultado que obtendríamos sería, muy posiblemente, el siguiente: una decena de nombres con una preparación dramática y escénica altísima, formados en el Institut del Teatre (en algunos casos, como actores o directores), con ampliación de estudios en centros europeos, cargados con todos los premios de teatro catalán imaginables, que hacen compatible la escritura dramática con la dirección escénica, la crítica teatral y la reflexión teórica, o la actuación sobre un escenario o en series televisivas, que muchas veces se encuentran vinculados con un grupo teatral concreto que monta regularmente sus obras: Cunillé (Compañía Húngara de Teatro), Alberola (Albena Teatre), Joan Carles Bellviure (Iguana Teatre o Teatre del Mar), Josep Ramon Mas (Teatre de què), etc., o que son autores traducidos a otras lenguas. No se trata de ningún modo de una visión optimista o edulcorada, sino de una realidad que crece año tras año.

Con todo, además cabe subrayar que, hasta cierto punto, se da una paradoja entre la aparición de esta(s) nueva(s) generación(es) y el hecho de que sea durante estos mismos años cuando los nombres más relevantes de la generación anterior escriban algunos de los títulos más representativos de su obra. Pondré algunos ejemplos: Josep Maria Benet i Jornet, *Desig* (1989) y *E. R.* (1994); Rodolf Sirera, *El verí del teatre* (1978) e *Indian Summer* (1989) –sin olvidar algunas de las obras que ha escrito a cuatro manos con su hermano Josep Lluís, como *Cavalls de mar* (1988)–; Manuel Molins, *Diònysos* (1979) o *Abú Magrib* (1992). Los ejemplos se pueden ampliar con algunas de las obras de los dramaturgos baleares que fueron surgiendo a lo largo de la década de los setenta, que no hemos mencionado hasta ahora. Valgan como ejemplo los nombres de Llorenç Capellà,

Joan Guasp (*Teatre de transició*, 2004), Miquel Àngel Vidal o Gabriel Sabrafin (*Vell amic de Banús* 2004), cuya obra merecería un comentario extenso aparte.

Con en el fin de ir cerrando este panorama tan esquemático, diremos que al comenzar la primera década del siglo XXI el teatro catalán presenta una riqueza y diversidad de propuestas que son difíciles de describir y de analizar en unas pocas páginas: compañías con una presencia internacional como La Fura dels Baus, dramaturgos tan representados y traducidos como Benet i Jornet, Sergi Belbel, Rodolf Sirera, Jordi Galceran o Carles Alberola; autores y textos que han multiplicado su difusión al ser llevados al cine (como ejemplo ilustrativo, cabe retener los títulos de *E.R.*, de Benet i Jornet, convertido en *Acrices*, por Ventura Pons; *Carícies*, de Sergi Belbel, en *Caricias*, por V. Pons; *Forasters*, por V. Pons; *Kràmpack*, de Jordi Sànchez, en *Kràmpack*, de Cesc Gay; *El mètode Grönholm*, de Jordi Galceran, en *El método*, por Marcelo Piñeyro; Lluïsa Cunillé, *Barcelona, mapa d'ombres*, en *Barcelona, un mapa*, por V. Pons); unas obras y toda una diversidad de propuestas de textos dramáticos que se difunden a través de las colecciones teatrales de las editoriales Arola, Edicions 62, Bromera, Tres i Quatre, Pagès, Fundació Teatre del Mar, El Gall, Denes, Proa, Edicions de Can Sifre, En Cartell, etc. además de las ediciones institucionales. También hay que señalar que muchos de estos textos tienen su origen en un montaje más o menos normal, queremos decir, con una producción y un éxito de público más que razonables.

Obviamente, toda esta actividad teatral se apoya también en toda una red de espacios escénicos institucionales, que se combina con una limitada oferta privada (pero oferta, al fin y al cabo) y, desde hace cerca de veinte años, una oferta y la otra se ven complementadas por todo un conjunto de salas de formato reducido, (las llamadas salas alternativas), que hacen posible una cartelera muy diversificada, singularmente en Catalunya. En Valencia y en las Islas Baleares las redes se configuran principalmente a partir de los espacios municipales sin que –a diferencia de Cataluña y las Islas–, en el País Valenciano haya una política teatral clara y coherente por parte de la Generalidad Valenciana, muy interesada en impulsar el teatro castellano, dejando el teatro valenciano a su suerte. Pero esto es ya otra historia.

## **8. Final**

Ya hemos advertido al comenzar nuestra exposición que era muy arriesgado intentar sintetizar en unas pocas páginas períodos, estéticas, autores y obras que, en muchos

casos, merecerían una monografía individual. Sobre todo en lo concerniente a concretar, matizar o poner de relieve afirmaciones sobre el interés o la valía de este autor o aquel otro, o hacer un simple balance de la actividad teatral de la última década del siglo XX. Al llegar al final de nuestro trabajo, somos conscientes de que este no está exento de lagunas, afirmaciones que no se explican o esquemas simplistas, casi reducidos a una relación de nombres (a pesar de que hemos ahorrado al lector una relación paralela de títulos y años).

No obstante, cabe decir que nos hemos centrado en aquellos dramaturgos que habitualmente consideramos escritores teatrales o que han dedicado una parte importante de su escritura a la escena. Si bien es cierto que hemos citado a Blai Bonet o Baltasar Porcel, no lo es menos que no hemos mencionado otros autores como Mercè Rodoreda, Montserrat Roig, Vicent Andrés Estellés, Narcís Comadira, Maria Antònia Oliver, Jordi Coca, Magí Sunyer y muchos otros nombres, que merecerían comentarios individualizados o, quizá, complementarios en el contexto del panorama que acabamos de exponer.

Y a pesar de estas lagunas, después de cuanto hemos expuesto, creemos que podemos comprobar cómo la evolución del teatro catalán ha sido lenta, no exenta de problemas y tropiezos, dudas y contradicciones, pero al fin del siglo XX, la escritura escénica se ha modernizado y puesto a la altura de gran parte del teatro europeo. Dicho con otras palabras, después de cincuenta años, el teatro ha pasado de las catacumbas y de la inanidad resultantes de la Guerra Civil de la censura de la dictadura franquista, a una situación de pujanza y capacidad de seducción que sería difícil de entender sin etapas tan fecundas y ilusionantes como la EADAG o el teatro independiente.

Si en un momento concreto (años setenta y ochenta), la escena catalana era conocida sobre todo por el trabajo de compañías como Els Joglars, Tricicle, Comediants, Dagoll-Dagom, Teatre Lliure, La Fura dels Baus o Xarxa Teatre, hoy día (sin haberse devaluado la obra de estos grupos), la escena catalana exporta “textos” a Europa o América: Belbel, Galceran, Benet y Jornet, Alberola, etc. En unas pocas décadas hemos pasado de estar hambrientos de modelos dramáticos y de traducciones, a exportar, a ser una dramática con personalidad propia en el marco europeo —a veces, a pesar de los mismos autores dramáticos—, y esto no es poco.

Además, al iniciarse el nuevo siglo, la literatura dramática catalana se muestra rica, diversa, fecunda, con estéticas opuestas, o incluso agitada con ciertas polémicas entre dramaturgos de sensibilidades diferentes. Quizá ahora más que nunca se puede hablar



de una literatura dramática en lengua catalana coherente, múltiple, vigorosa, con proyección en el interior de la sociedad y en el exterior, y con una nómina muy generosa de autores y títulos. Una escritura dramática que sin olvidar a Oliver, Espriu, Brossa o Pedroló, etc., más o menos armónicamente ha encadenado dos o tres grupos generacionales nacidos y formados durante la dictadura o ya en plena democracia: desde Teixidor y Melendres a Alberola o Vicent Tur, desde Benet y Jornet y Sirera a Cunillé o Escudé, desde Molins y Guasp a Belbel o Batlle, desde Casas y Baulenas a Aymar, Plana o Miró, desde... Y podríamos continuar así con un largo etcétera, muestra fehaciente de la pujanza y diversidad de cuanto acabamos de afirmar. Quizá ya va siendo hora de pasar a estudios y monografías singulares sobre la obra de cada uno de ellos. Las sorpresas no serán pocas.

## 9. Bibliografía selecta (Cal incorporar-hi les traduccions castellanes)

- Dossier; 2000. "Teatro actual en Cataluña", *ADE Teatro*, 83 (noviembre-diciembre): 146-240. (con artículos de J. Coca, J.-M. Benet, Maria-José Ragué-Arias, J. Melendres, I. Pericot, C. Batlle, J. Casas, etc.).
- Dossier; 2005. *I Simposi Internacional sobre el teatre català. De la transició a l'actualitat*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Aznar, M. (ed.); 1996. *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*. Barcelona: CITEC.
- Badiou, M.; 1990. Le théâtre catalan de 1939 a 1989: "Le soleil se leve aussi". En *Théâtre espagnol des années 80*. Cahiers du CRIAR, nº 10, 53-70.
- Batlle, C.; 2002. La nouvelle écriture dramatique en Catalogne: de la 'poétique de la soustraction' à la littérarisation de l'expérience. *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000)*. *Études Théâtrales*, 24-25: 134-142.
- Benet i Jornet, J.-M.; 2004. Del desierto a la tierra promesa: 40 años de literatura dramática a Barcelona. *Catalan Review*, XVIII (1-2): 231-236.
- Cornago Bernal, O.; 1999. *La vanguardia teatral en España (1965-1975)*. Madrid: Visor Libros.
- Fàbregas, X.; 1972. *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial.
- Feldman, Sharon G.; 2009. *In the Eye of the Storm. Contemporary Theater in Barcelona*. Bucknell University Press,
- Foguet, F., Martorell, P. (coords.); 2006. *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa. (Con artículos de N. Santamaria, C. Batlle, M. Molins, J. R. Cerdà, M. Saumell, I. Pericot, G. Sansano, etc.).
- Foguet, F.; Sansano, G. (eds.); 2008. *Teatre, passions i (altres) insolències. Lectures sobre la dramaturgia de Manuel Molins*. València: Universitat de València.
- Gallén, E.; 1993. Dades per a una anàlisi del teatre a Catalunya. 1939-1993. *Caplletra*, 14: 11-29.
- Gabancho, P.; 1988. *La creació del món. Catorze directors catalans expliquen el seu teatre*. Barcelona: Institut del Teatre.

- Gallén, E., Gibert, M.-M. (eds.); 2001. *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text*. Vic: Universitat de Barcelona/Eumo.
- George, D.; *Sergi Belbel & Catalan Theatre. Text, performance and identity*. Woodbridge: Tamesis, 2010.
- Mas i Vives, J. (dir.); 2003-2006. *Diccionari del teatre de Illes Balears*, 2 vols. Palma: L. Montaner.
- Miralles, A.; 1977. *Nuevo teatro español: una alternativa social*. Madrid: Villalar.
- Muñoz Pujol, J.-M.; 2009. *El cant de les sirenes. Petita crònica del teatre independent a Catalunya (1955-1990)*. Barcelona: Edicions 62.
- Nadal, A.; (2005). *Estudis sobre el teatre català del segle XX*. Palma/Barcelona: UIB/Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Pérez de Olaguer, G.; 1970. *Teatre independent a Catalunya*. Barcelona: Bruguera.
- Pérez de Olaguer, Gonzalo; 2008. *Els anys difícils del teatre català. Memòria crítica*. Tarragona: Arola Editors.
- Pérez González, R.; 1998. *Guia per recórrer Rodolf Sirera*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Rayó Arias, M.-J.; 1996. *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.
- Ragué-Arias, M.-J.; 2000. *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*. Madrid: INAEM/MC.
- Riquer, M. de, Comas, A., Molas, J.; 1988. *Història de la literatura catalana*, vol. 11. Barcelona: Ariel.
- Roselló, R.-X.; 1997[1998]. Sobre el Teatre Independent valencià i la nova escriptura teatral. *Caplletra* 22: 217-232.
- Roselló, R.-X. (ed.); 2000. *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*. València: Universitat de València.
- Sala Valldaura, J.-M.; 2006. *Història del teatre a Catalunya*. Lleida/Vic: Pagès Eds./Eumo.
- Salvat, R.; 1974. *El teatro de los años setenta. Diccionario de urgencia*. Barcelona: Península.
- Salvat, R.; 1999. El teatro catalán entre 1939 y 1999. En: Butiñá, J. (coord.). *Literatura catalana III (Siglo XX)*. UNED: Madrid, 325-467.
- Sánchez, J.-A.; 1999. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Santamaria, N.; 2006. L'escriptor en terra de ningú: els dramaturgs catalans en la frontissa de la transició. En: Panyella, R.- Marrugat, J. (Eds.). *El escriptor i la seva imatge*. Barcelona: Ed. L'Avenç, 323-347.
- Saumell, M.; 2006. *El teatre contemporani*, Barcelona: UOC.
- Sirera, J.-L.; 1993. Una escriptura dramàtica per als noranta (Notes de lector). *Caplletra*, 14 : 31-48.

